

古典文学摂取論

——芥川龍之介における〈古典〉摂取と〈書く〉行為

下 西 善二郎*

(平成十四年四月二十五日受付)
(平成十四年六月 十七日受理)

要 旨

中世歌人の「本歌取り」という再創造の世界で生起していた出来事を、古典の摂取によって小説を創造していた芥川龍之介の小説行為に結びつけて考え、芥川における古典摂取の意味を論じた。「プロトタイプ」と「独創」の問題が、中世歌人にも芥川にも共通する問題事項であったとみなせることから、「詞は古く、心は新しく」という理念において問題解決をはかっていた中世歌人との類比において、芥川における「独創」の問題を論じ、擬似的な起源としての古典を摂取することによる積極的な文学行為の意味を明らかにする。

KEY WORDS

芥川龍之介 Ryunosuke AKUTAGAWA

本歌取り

プロトタイプと独創

1 芥川の作法と本歌取り

芥川龍之介のいわゆる「古典物」は、それが典拠とした文献をいったん〈文学〉の範疇にとらえかえしたのちに成立するものであった。芥川は、自作を解説して、「材料は、従来よく古いものから採つた」(「私と創作」といい、「舞台を昔に求めた」(「昔」という。「昔」に起こった出来事は、基本的には文字資料のなかに存在するというのが芥川の状態であったが、芥川にとっての「昔」が意味をもってたちあがってくるのは、資料としての文献が「美し

い歴史」に読み換えられたそのときであった。文字資料のなかの「歴史」は、芥川の想像力において〈文学〉としての「美しい歴史」に変換され、それが「舞台を昔に求めた」芥川小説の母胎となったのである。芥川にとっての資料は、〈文学〉の範疇であったかかわることにおいてはじめて、自作の典拠としての現出をみていたのである。

芥川の「古典物」における小説作法は、したがって、いわば〈文学〉から文学をつくる」といいういとなみであったということができ

る。それは、あたかも中世歌人における「本歌取り」の技法あるいは精神を、近代に蘇生するようにしてあったのではあるまいか。ともに、〈もと〉なるものとしての〈古典〉が、そこに発見されている。発見からの再創造がそこまごころみられている。

〈もと〉なるものとして発見された〈古典〉は、近代の作家における再創造にとって、どのようなはたらきをするだろう。中世歌人の「本歌取り」という再創造の世界で生起していたできごとは、また、〈古典〉を典拠として書く近代の小説家の問題であったのではあるまいか。

とくにも芥川のように、意図的に「古いもの」(「私と創作」)に材をもとめた作家には、発見された〈古典〉への対し方、その処理、また、再創造という点にかかわって、〈古典〉摂取のもった意味がさぐられねばなるまい。

芥川における〈古典〉の発見と、発見からの再創造は、どのような意味をしめしてあるだろうか。

2 〈起源〉としての〈古典〉

「本歌取り」の技法との類比において、まず、きづかれることがある。

もとめられ、発見された文学典拠は、芥川作品にとって、いわば〈起源〉の位置におかれることになる、ということである。そして、〈起源〉となったその文学典拠は、あらためて〈古典〉の位置を占めることになる、ということである。

むろん、それは、擬似的な〈起源〉というべきである。この〈起源〉は、作品にとっての起点であるにすぎない。だが、それは、芥川「古典物」を出発させる。出発させるだけではない。それは、

新たな文学を創造する場所となる。起点は、基点であることにおいて、もとめられた〈古典〉に〈起源〉の位置を賦与するのである。

それは、あたかも「本歌取り」における〈もと〉なるものが、本歌取り歌の〈起源〉の位置におかれ、「詩語としての古典語」としての範型・模範を提供したようなものといえよう。芥川にとつても、〈起源〉としての〈古典〉は、ひとたび、範型を提供し、あらためて模範としての〈古典〉という位相を形成したにちがいない。芥川にとって、古文獻が〈文学〉の範疇でとらえかえされるとは、〈起源〉としての〈古典〉が発見されているということと同義であった。そのうえで、本歌取りの歌人も、「古典物」の芥川も、模範・範型からの超脱をこころみなければならなかったのである。

「古い」ことにおいて「古」であり、「価値的」であることにおいて「典」でありえている、それを通常、われわれは「古典」の名において呼ぶ。だが、〈文学〉から文学をつくるという芥川「古典物」において生起している事態は、〈起源〉におかれるべきものとして遇された古文獻が、まさに〈起源〉におかれるべきものとして発見されることによって〈古典〉となる、ということなのだ。ある種の文学は、時間のつきかさねのなかに由緒ある正統としての位置を獲得し、おのずからに「古典」として遇される。しかし、〈文学〉から文学をつくるという小説作法における芥川においては、人間また世界についての根源的・普遍的洞察をもったテクストが発見され、〈起源〉におかれることによって、〈古典〉としての位置を獲得するのである。つまるところ、〈古典〉とは、芥川にとって、資格にかかわる名辞なのであった。

3 「古典」にであう場所

「起源」の位置におかれ、そのことによってあらためて自己にとつての「古典」として遇されることになったテキストは、模範ではあつても、たんなる模倣の対象としてあつたのではない。古典を意図的・意識的に受容し、それを材源として書く、範型として書くという行為は、たんにもうひとつの複製を作りだそうというのではなかつた。

複製を作るのでなければ、何をしようとしていたのであつたか。おそらく、まずもつて「衝突」という事態をそこに経験しようとしていたのではあるまいか。

衝突することのうちに、あらたな文学テキストを織りあげる資糧に変換されうべきものとしての「古典」が、発見される。「古典」は、ただ静的にそこにあるのではない。衝突し、発見されることにおいて「起源」としての「古典」という位置を正当に獲得するのである。逆からいえば、それは、「起源」としての「古典」が、あらたに織り上げられるテキストにはたらきかけている姿である。

だから、芥川「古典物」における衝突の現場とは、「起源」としてのことばと自己のことばとが、角逐と変換において出会っている場所であるということができよう。 「起源」の位置におかれた「古典」は、衝突し、はたらきかける程度のふかまりに依じて、出合いの現場をよりスリリングな場に変換するのである。衝突はかならずあらたな運動を発動させる。書き手は、「古典」を自分のまえに置き、そのことよつて「衝突」を自己の内部に意識化することになる。そこから、テキストのあらたな生成が発するの

だと思われる。出合いの現場は、「起源」としてのことばがあらたな文学テキストに衝突し、はたらきかけ、変容と新生を産出する場所としてあつたということができよう。

4 「プロトタイプ」と「独創」

範型は、模倣を強制する桎梏である。しかも、「古典」に依拠する書き手は、範型に依りつつ模倣を超越しなければならぬ。模倣は、通常、独創とはみなされないからである。

「芸術上の模倣」ということについて、芥川は、つぎのようにいつている。

「文藝だけを考へて見ても、近代の日本は見渡す限り大抵近代の西洋の恩恵を蒙つてゐるやうである。或は近代の西洋の模倣を試みてゐるやうである。……しかし、何びとも模倣する為には模倣する本ものを理解しなければならぬ。たとひ、深淺の差はあるにしろ、兎に角本ものを理解しなければならぬ。……芸術上の模倣は、上に述べた通り、深い理解に根ざしてゐる。況やこの理解の透徹した時は、模倣はもう殆ど模倣ではない。……便宜上もう一度繰り返せば、芸術上の理解の透徹した時には、模倣はもう殆ど模倣ではない。寧ろ、自他の融合から自然と花の咲いた創造である。」(「僻見」^(*))

これは、「古典」の発見を「芸術上」のこととして意識的になしとげてきた芥川のことばとして興味ぶかいといわねばならない。「深い理解に根ざした模倣」が、芥川にあつて、「自他の融合から自然と花の咲いた創造」をもたらしものと確信されていたこと、

それは、たんに「近代の西洋の模倣」という領域にかぎるものではない。模倣を越えた模倣「すなわち〈新〉なるものとしての再創造は、発見された日本〈古典〉の領域においても可能であることが確信されていたことをしめすものではあるまいか。「近代の西洋」が模倣されるべき先進の地位を占めてあり、おくれた日本〈古典〉は模倣の対象とはなりえないという「日本の近代」における一般的な図式があるとしても、しかし、〈古典〉の発見が〈文学〉の発見でもあった芥川にとっては、〈新〉なるものの〈もと〉としての〈古典〉は、模倣の対象、すなわち「自他の融合から自然と花の咲いた創造」の〈もと〉となるべき資格をそなえたものであったはずなのである。

ただ、しかし、芥川は、「芸術上の模倣」が「理解の透徹」の果てに「創造」にいたりつくはずだという確信に安住していたのではなかった、といっておかねばなるまい。芥川龍之介がまた、その最晩年につきのように書きつけたとき、直面していた問題は、真に〈独創的〉であることの不可能性についてであったからである。

「或声 お前の書いたものは独創的だ。

僕 いや、決して独創的ではない。第一誰が独創的だった

のだ？ 古今の天才の書いたものでもプロトタイプは至る所にある。就中僕は度たび盗んだ。」（『闇中間答』）

「第一誰が独創的だったのだ？」という「僕」の懐疑は根源的である。これは、「僕は度たび盗んだ」ということを合理化するプリーテキスト（釈明）などではない。「書いたもの」は「独創的」でありうるか、「書いたもの」が「独創的」であるとはどういうこ

とか、という問題がここには提出されている。

「書いたもの」はそもそも「独創的」でありうるか、という問いは、いいかえれば、かつて文学は、他の文学テキストを〈起源〉としなかったことがあるだろうか、という問いかけにほかならない。「プロトタイプは至る所にある」からだ。

『闇中間答』の「僕」は、「就中僕は度たび盗んだ」という意識がもたらす苦澁を語っているのではない。もつと根源的・本質的な、「書く」ことと「独創的」とのあいだによこたわる不可能性を告知しているのである。

この「僕」に起こっている事態は、みずからことばが、それ自身として起源とはなりえないということについての根源的な問題にかかわる内省を語っているだろう。

それは、ひとつの極論としていえば、つぎのような事態を意味していたのではなかったろうか。

そもそも、ことばの海のなかに放り出される人間は、すでに在ることばの海を漂流しつつ、やがてなにかオリジナルと思えるような自己のことばを紡ぎだす存在でしかない。ことばの海の中に生まれ出る人間は、すでに在ることばをたどって生きるほかない。すでに在ることばをたどり生きなおす過程のうち、ときとして人は、オリジナルなことばをつむぎだすかに見えるのにすぎない。

しかし、かれにおいてつむぎだされたオリジナルなことばと思えるものも、厳密にいえば、幻想にすぎないだろう。あたらしく発明された譬喩、あたらしく開発された造語、あたらしく切りひらかれた言いまわしなど、あたらしいと思われる表現のすべては、既存の言語社会を生きたことを宿命づけられていることにおいて、ついには既存のことばのくみあわせの変換にすぎない。表現

における「あたらしさ」とは、太古の原初にたった一度だけ奇跡的に誕生した、真に「起源」のことばからみれば、せいぜいその程度の新味にすぎない。

ことばの海のなかに放り出される人間にとって、表現のあたらしさは、つねにくみあわせの変換のあたらしさとしてあらわれるほかない。要するに、自己のことばを真の「起源」とすることは、というものはなく、真に「起源」としてのことばは、もはやとい存在である。

ことばによる文学は、かれが継げついでことばによる構築物であるといえる。それは、かれが、すでに在ることばの海を漂流するなかで身につけたことばを、文学テクストとして織りあげる行為にほかならない。したがって、ことばとしての文学もまた、自己のことばを「起源」とする文学であることはできない。「古今の天才の書いたものでもプロトタイプは至る所にある。」というわけである。……………

自分の所有物であって、自分だけの所有物ではないことばの使用は、つねにみぎのような根源的な事態を書き手につきつけているにちがいない。いいかえれば、文学の書き手は、「独創的」であろうとするそのおなじ方向に、いつでも、自己のことばの非起源性を見てしまわなければならない、ということだ。「独創的」な文学をつむぎだそうとする書き手にとっての根源的な問題は、自己のことばの非起源性をせおって、どのように書くかということにあるにちがいない。

「第一誰が独創的だったのだ？」という「僕」の懐疑は、おそらく、芥川の懐疑であった。芥川は、「独創」の不可能性、また、自己じしんのことばの非起源性に直面しつつ、なおも「独創的」であることをとめてたちつくさねばならなかったのである。

5 「ことばはふるく、こころはあたらしく」

一見するところ、芥川においてさえ、「独創」ということが「就中僕は度たび盗んだ」という事態に關連づけられて意識化されているようにみえる。しかし、おそらく根源的にはそうではない。ここで、「盗んだ」という言いかたであらわされているものは、自己のことばの非起源性についての内省と自覚だったというべきだろう。むろん、〈古典〉に材をもとめた芥川が、「独創」というものはどこにもない、したがって、たとえば〈古典〉を「盗ん」でも「盗ま」なくともおなじことだ、というような単純なことをかたっているのではない。芥川の懐疑はもつと根源的なものに根づいている。

『闇中間答』のべつのところ、〈書くこと〉の根本にふれる問答が展開されている。

「或声 お前は何をしてゐるのだ？」

僕 僕は唯書いてゐるのだ。

或声 なぜお前は書いてゐるのだ？」

僕 唯書かずにはゐられないからだ」(『闇中間答』)

芥川は、「第一誰が独創的だったのだ？」という根源的な懐疑を胸のおくにたたみこんで、「唯書かずにはゐられない」という理由にならない理由を理由として、書く行為を肯定してゆくほかない。いわば先験的に肯定されたその書く行為は、芥川における「独創」と「プロトタイプ」の問題をひきつれて、書く行為の中心の問題事項でありつづけてきたのである。

それは、芥川が、オリジナリティというものの根源的な意味での不可能性を承知しつつ、「唯書かずにはゐられない」という情動を力の根源として書くことに向かつてきた現実を意味しよう。言ってしまうえば、芥川は、すでに遍満する「プロトタイプ」にいったん目をつむるはなかつたのである。自己のことばの非起源性をいったん棚上げし、「プロトタイプ」の脅迫をいったんやりすごすはなかつたのである。

*

真に根源的な獨創性という問題には目をつむらざるをえない状況のなかで、「盗む」というようなことはきわめて具体的ななかたちとしてあらわれる。すなわち、それは、「なぜ書くか」を不問に付して、その次の段階での「いかに書くか」というレベルにおいて発生する問題である。

それは、中世歌人における「本歌取り」との比照においていえば、〈文学（歌）から文学（歌）をつくる〉という行為が不可避的にはらむ、「取る」ことにおける〈盗る〉と〈獨創〉の問題として、あらためて書き手のたちむかうべき、古今を問わない共通の課題となるものだろう。

〈獨創性〉の問題は、中世歌人にあつては、つぎのような考え方のなかに解決がはかられようとしたのであつた。

まず、『和歌手習口伝』なる歌論書に「定家曰」として書きつけられた、作歌における獨創オリジナリティにふれた記述を見ておきたい。

「この歌は、あめつちひらけはじまりし時より此かた、あしはらのなかくにのことばとして、いまにたゆることなし。すべらぎのかしこきいへ、の歌仙、ばんみんにいたるまでもる、事なし。よみすてしふぜい、まさこの数よりもなほつく

しがたし。此外代々のちよくせん、今の世までたゆる事なし。か、ればいかにわれとめづらしく読たりとおもふとも、みなふるきことばなるべし。又ふるきことばにあらざる歌にあらざ。人ごとみるところはすくなく、みざる風情はおほきゆゑに、わが心ばかりにめづらしくよみたりとおもふとも、皆古くよみてすてし詞成べし。しかあれば、たゞ本歌をとりてよみならひ候べきなり。」（『和歌手習口伝』）

この文章は、いま作られ、これから作られようとする歌が、すでにみな詠まれてしまった「ふるきことば」によらざるをえないことをたんに嘆いているのではない。これは、もつと根本的に、「いかにわれとめづらしく読たりとおもふとも、みなふるきことばなるべし」、「ふるきことばにあらざる歌にあらざる」という歌をめぐる状況認識のなかで、歌が、獨創的な歌としてあることの可能性についてかたられたことばなのだともみるべきであるだろう。

「鎌倉末期頃」の成立とみられているこの書は、「家隆流をやや意識する定家末流の者」によつて書かれた（*）。その「定家末流の者」において、〈獨創〉ということについての懷疑がみとめられていることが、肝要であるだろう。おそらくこの文章は、中世における自覚的な歌人の、〈獨創〉ということについての問題意識の存在をづけている。

しかし、歌が獨創的な歌としてあることの不可能性を表明してもいるこの文章が、「しかあれば、たゞ本歌をとりてよみならひ候べきなり」を最後の回答とするのは、一見、奇妙にみえる。

だが、じつのところは、これは、獨創的な歌としてあることの可能性からのがれられない歌人の宿命が、「ふるきことば」『本

歌」を「とる」ことよつて解決されようとしているすがたをうつつすものではあるまいか。

「定家末流の者」によつてひとつの解決が見いだされようとしていたそのことが、「本歌取り」の理論と実践の枠組みを提出した当の定家じしんのなかに見られていなかったとは、まず考えられない。定家じしんの、著名な「本歌取り」についての発言は、つぎのとおりであった。

・詞は古きを慕ひ、心は新しきを求め、及ばぬ高き姿を願ひて、寛平已往の歌に倣はば、自からよろしき事もなどか侍らざらん。古きをこひねがふにとりて、昔の歌の詞を改めよみ据ゑたるを、則ち本歌と申也。彼本歌を思ふに、たとへば五七五の七五の字をさながら置きて、七々の字を同じく続けければ、新しき歌に聞きなされぬ所ぞ侍る。五七の句は、やうによりて避るべきにや侍らむ。(近代秀歌)

・情以新為先【求人未詠之心詠之】、詞以旧可用【詞不可出三代集先達之所用。新古今古人歌同可用之】。(詠歌大概)

【一】は、割注。

ようするに、「本歌取り」とは、方法的には、「未知・未生の〈新〉に属する作品を創作するために、既知・既生の〈古〉もしくは〈旧〉に属するテキストをへもと」とし、撰取して、これに依拠する方法である」というところに集約され、内容的には、「詞は古きを慕ひ、心は新しきを求め」「情以新為先、詞以旧可用」というところに中心を置く。そのことを確認したうえで、定家は、技法的側面から説くことに比重をかたむけつつ、内容的な独創性にかかわつ

て「本歌取り」を実現するために、各種の制限をおおいかけたのであった。簡潔にまとめしめせば、つぎのようになるだろう。

①取るべき詩語についての時代的制限(すなわち「引用対象」の制限)

②いかに表現するかについての方法的制限(すなわち「引用部位」「量と配置」「主題」の制限)

定家が「本歌取り」についてのべるとき、なぜ、技法に焦点をしぼつて制限の足枷を明確にしたのか。尼ヶ崎彬の簡潔な指摘が正鵠を射ている。

「定家の教えは実践的で、行き届いている。へ理屈はともかく、具体的にどうすればよいのか」と悩む初心の歌人にはありがたい。またへなぜそうするのかもはっきりしている。盗作に陥らぬためである。」

「盗作に陥らぬためである」というそのことのために技法に焦点化して述べられた定家のことばは、しかし、へ原作(オリジナル)へ模倣(コピー)へというレベルで問題にされているようにおもわれる。定家もまた、「なぜ歌うか」を不問に付して、その次の段階での「いかに歌うか」というレベルにおいて「本歌取り」を説いていたようにみえる。

だが、定家にあつて、その発言は、技法的側面に焦点をあわせて説かれながらも、さきにしめた『和歌手習口伝』にもあらわれていたような、真に根源的な「独創」の不可能性についてのひとつの解決が、「ふるきことば」||「本歌」を「とる」ということ

によって果たされるといふ確信を含蓄しているのではあるまいか。

「本歌取り」における定家のめざした結論とおぼしきものは、「詞は古きを慕ひ、心は新しきを求め」に集約されよう。それは、定家における〈独創〉というものが、「古きことば」による「新しき心」の創造によって果たされると考えられていたことをしめしていよう。

「詞は古く、心は新しく」とは、何か。藤平春男は、「本歌取り」という表現方法によってもとめられようとしていたものは、つまるところ、「新たな美的世界」の誕生であったという。藤平は、「本歌」と「新歌」の関係をつぎのようにまとめている。

「詞は古くして心は新しき」ことが可能なのは、その「心」が「本意」の展開だからにほかならない。本歌が創り出している美的小世界、それはその歌の題材となった事物の美的本性を表現として開花させ定着させたものであって、それを本歌取をする新歌が新たに創り出す美的小世界のなかに吸収するのである。というよりは、本歌の歌句が本歌全体のつくっている一定の古典的な美的小世界（美的静観の主体）を導き入れ、そこで主観を自由に活動させて新たな世界をつくり出させる、という関係になる^(*)。

「新たな世界」の誕生は、「事物の美的本性」のあらたな「開花」としてある。「本歌が創り出している美的小世界」を「新歌」がふくみこみ、「新歌」としての「主観を自由に活動させ」た達成としてある。古歌の世界を「取る」とは、「取る」という行為において「古歌」の世界を「新歌」の世界にかさねあわせることであり、

かさねあわせのなかに変更と融合による発展としての「新しき心」、すなわち「あらたな世界」を提示することなのであった。

6 芥川の〈古典〉撰取

芥川は、すでに遍満する「プロトタイプ」にいったん目をつむるほかなく、「唯書かずにはゐられない」といふ情動を力の根源として書くことに向かうほかなかった。「第一誰が独創的だったのだ？」という芥川の懐疑は、「書く」といふ行為の現場では、現実の問題として、後退せざるをえない。芥川は、「独創」の不可能性、また、自己じしんのことばの非起源性を察知しつつも、なお〈独創的〉であることをもともとめて書きつけてきたのである。

しかし、すくなくとも、芥川「古典物」が書かれようとするとき、芥川の文学行為は、中世歌人における「本歌取り」という文学行為に比して考えられるべき性格のものであったのではあるまいか。「本歌取り」に比すべき「古典物」をかずおおく書きつづけた芥川のなかには、中世歌人における「新しき心」の獲得による〈独創〉という解決の仕方が、こころの片隅でみとめられようとしていたのではないか。中世歌人の「本歌取り」における〈独創〉についての解決の仕方は、また、芥川のものでもあったのではあるまいか。「書く」ことの情動的な肯定のもとに、「独創」をはたそうとすれば、芥川「古典物」も、「取る」といふ行為のなかに〈古典〉の世界にかさねあわせて〈新〉の世界を誕生させるほかなかったということである。

芥川「古典物」にあっても、〈起源〉としての〈古典〉との衝突は、〈かさね〉の世界における「新しき心」をうみだす場所を意味するものだったのだと思われる。〈文学から文学をつくる〉という

行為においては、〈古典〉の発見という行為そのものが衝突の現場を意味し、その角逐と変換において出会っている現場が「新しき心」を生みだす再創造の場所を意味するのである。

芥川「古典物」にとって、〈古典〉をまえにした意図的な創作、〈古典〉との衝突を自己の内部に意識化したテクストのあらたな生成のころみは、あたかも、自己のことばの非起源性に抗して、「かきね」というかたちにおいてしか発現しえない、そして、そのようなかたちにおいてのみ発現する文学営為の開示だったといつてよいようにおもわれる。すくなくとも〈古典〉に材をもとめるといふ手法世界にえらんで身をおこうとした芥川龍之介にとって、そこで書く行為は、擬似的な〈起源〉としての〈古典〉にたちむかいつつ、新たなテクストとしての自己の文学を産出しようとする積極的な文学行為であったにちがいない。そこに、芥川にとつての〈古典〉の発見と再創造が、ある。

注

- (1) 拙稿「説話という典拠と『今昔物語集鑑賞』—芥川龍之介における〈古典典拠〉の意味」(『説話』第一〇号、平成二二・二)をご参照願いたい。
- (2) 藤平春男『歌論の研究』・べりかん社、昭和六三・一、一三〇頁。
- (3) 芥川「僻見」大正十三年。岩波・昭和五七年版『芥川龍之介全集』第六卷三五三頁～三五四頁。
- (4) 芥川「闇中間答」。引用は、岩波・昭和五八年版『芥川龍之介全集』第九卷二九〇頁。なお、同『全集』「後記」によれば、「昭和二二(一九二七)年九月一日発行の雑誌『文藝春秋』の「編集後記」に「闇中間答」は、昨年未若しくは今年初のものだらう。」とある。

る。

- (5) 芥川「闇中間答」。岩波・昭和五八年版『芥川龍之介全集』第九卷二九二頁。
- (6) 『日本歌学大系 別巻三』風間書房、昭和五二・七、四五二頁。
- (7) 『和歌大辞典』「和歌手習口傳」の項(三輪正胤)。明治書院、昭和六一・三。
- (8) 川平ひとし「本歌取と本説取—へもと—の構造—」(『新古今集とその時代 和歌文学論集8』風間書房、平成三・五)。
- (9) 尼ヶ崎彬が、定家の本歌取りについての記述を、①量の規定、②配置の規定、③引用部位の規定、④引用対象の規定、⑤主題の規定、という五点に整理して述べているのによる(『日本のレトリック』筑摩書房、一九八二〇一頁)。
- (10) 尼ヶ崎彬「日本のレトリック」筑摩書房、一九八八・一、二〇二頁。
- (11) 藤平春男『歌論の研究』べりかん社、昭和六三・一、二二六頁。